Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/GNPUYK
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)4

МИФ О НАРЦИССЕ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РАННЕГО РЕНЕССАНСА: ФРАГМЕНТ, АЛЛЕГОРИЯ, ЭМБЛЕМА

© 2024 г. И.К. Стаф
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия,
Дата поступления статьи: 01 июня 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 03 июля 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-72-95

Аннотация: В статье рассматривается эволюция средневековых толкований мифа о Нарциссе (Овидий, «Метаморфозы», III) во французской литературе первой половины XVI в. Куртуазную трактовку мифа, где фигура Нарцисса, отвергающего всевластие Амура, сливается с образом Безжалостной красавицы, продолжают «Любовные рассказы» Жанны Флор. Традиция морально-аллегорического комментария, в рамках которой влюбленный в самого себя юноша представал символом гордыни, приверженной земным благам, к середине столетия претерпевает изменения под влиянием гуманизма: у Франсуа Абера и Бартелеми Ано история Нарцисса иллюстрирует максиму «познай самого себя». Рецепция «Метаморфоз» в Средние века предполагала фрагментацию текста поэмы: куртуазной интерпретации подвергаются ее отдельные сюжеты, аллегорическая трактовка превращает ее в перечень символических персонажей, наделенных устойчивым самостоятельным смыслом, и в набор универсальных дидактических сентенций. В эпоху Возрождения стремление восстановить связность текста Овидия воплощается не только в новых переводах (Клемана Маро, Ф. Абера, Б. Ано), но и, парадоксальным образом, в рамках жанра эмблемы. Наследуя средневековым флорилегиям и преобразуя приемы иллюминированных манускриптов, «Метаморфоза Овидия в картинах», с одной стороны, замещает текст поэмы серией гравюр, а с другой — благодаря расположению эмблем воссоздает единство повествования. Эмблематическая обработка Овидия предстает воплощением Горациева принципа *ut pictura poesis*.

Ключевые слова: «Метаморфозы», Нарцисс, Франция, Возрождение, куртуазная традиция, моральная аллегория, фрагментация, эмблема.

Информация об авторе: Ирина Карловна Стаф — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3975-6617

E-mail: irina.staf@gmail.com

Для цитирования: *Стаф И.К.* Миф о Нарциссе во французской литературе раннего Ренессанса: фрагмент, аллегория, эмблема // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 72–95. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-72-95



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

THE NARCISSUS MYTH IN EARLY RENAISSANCE FRENCH LITERATURE: FRAGMENT, ALLEGORY, EMBLEM

© 2024. Irina K. Staf
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia,
Received: June 01, 2023
Approved after reviewing: July 03, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: This article examines the evolution of medieval interpretations of the myth of Narcissus (Ovid, The Metamorphoses, Book III) in French literature of the first half of the 16th century. Jeanne Flore in the "Comptes amoureux" develops the courtesan interpretation of the myth, in which Narcissus, who rejects Cupid's omnipotence, is combined with the figure of *Belle dame sans mercy*. In the tradition of moral and allegorical commentary, the young man in love with himself served as a symbol of hubris excessively immersed in worldly goods; in the mid-century, this tradition changed under the influence of humanism: with François Habert and Barthélémy Aneau the story of Narcissus illustrates the maxim "know thyself." Reception of the Metamorphoses in the Middle Ages implied a fragmentation of the text of the poem: the courtly interpretation referred to its separate subjects, while the allegorical interpretation transformed it into a list of symbolic characters with a stable independent meaning and into a set of didactic maxims of a universal character. During the Renaissance, literati seek to restore the coherence of Ovid's text. This tendency is embodied not only in new translations (by Clément Marot, F. Habert, B. Aneau) but also, paradoxically, within the genre of the emblem. The "Metamorphose d'Ovide figurée" inherits the medieval florilegiums and transforms the tradition of illuminated manuscripts: on the one hand, it replaces the text of the poem with a series of engravings, while, on the other, its emblems arrangement recreates the unity of the poem. Ovid's emblematic treatment embodies Horace's principle of *ut pictura poesis*.

Keywords: Metamorphoses, Narcissus, France, Renaissance, Courtoise tradition, moral allegory, fragmentation, emblem.

Information about the author: Irina K. Staf, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3975-6617

E-mail: irina.staf@gmail.com

For citation: Staf, I.K. "The Narcissus Myth in Early Renaissance French Literature: Fragment, Allegory, Emblem." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 72–95. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-72-95

Рецепция «Метаморфоз» в первой половине XVI в. в целом наследовала двум основным средневековым традициям в толковании Овидия, которые сложились во Франции уже к XII столетию и которые можно условно назвать куртуазной и морально-аллегорической. Начало первой, включающей в себя обработки на народном языке отдельных фрагментов поэмы (Пирам и Фисба, Филомела, Нарцисс и Эхо), было положено анонимным «Лэ о Нарциссе», первым самостоятельным старофранцузским текстом о юноше, влюбленном в свое отражение. Сюжет его, вопреки мнению ряда исследователей [14, p. 144; 32, p. 321 sq.], во многом отличается от овидиевского и, вероятно, восходит к мифографам: безумная страсть к красавцу-охотнику заставляет царскую дочь Дане открыться ему и, получив отказ, в отчаянии воззвать к Амуру о мщении. Нарцисс умирает над своим отражением в муках раскаяния, а сама Дане, сожалея о своей жестокости, испускает дух над его телом, подобно героиням «Тристана и Изольды». Мифологический антураж, включая главный его элемент, метаморфозу, в «Лэ» отсутствует: история Нарцисса представлена как *exemplum*, но не проповеднический, а именно куртуазный — он предостерегает от безумств любви (*fol amor*), противных разуму и мере (*mesure*):

Ausi qui s'entremet d'amer
Et par savoir se veut mener,
Bien doit garder au comencier
Qu'il ne s'i laist trop enlacier... [46, p. 81].

(Тот, кто намерен любить и следовать разумению, должен для начала остерегаться слишком сильного увлечения...)

Традицию эту закрепляет первая часть «Романа о Розе», одного из ключевых национальных текстов для эпохи раннего Ренессанса. Благодаря обработкам Жана Молине (ок. 1500) и особенно Клемана Маро (1526), «Роман» в первой половине XVI в. играл роль не только «молитвенника в храме Купидона» [43, f. D.iii], т. е. признанного образца любовной поэзии, но и французской эпопеи, эквивалента «Илиады», «Энеиды» — и «Метаморфоз»: так определяет его Тома Себилле в своем «Поэтическом искусстве» [49, f. 72 v°–73 r°]. Краткое изложение мифа о Нарциссе помещено в смысловой центр «Романа», в описание сада Любовных утех (*vergier du Déduit*), окружающего источник, у которого принял смерть герой Овидия. Метаморфозе здесь также нет места. Цветок, в который превращается юноша, как бы переходит в сюжет самого романа: это роза, увиденная Влюбленным в водном зеркале благодаря двум магическим кристаллам. А главное, фигура Нарцисса, безнадежно пылающего любовью к собственному образу, впервые отождествляется с недоступной дамой, с той, кого столетием позже Ален Шартье (еще один образцовый для культуры начала XVI в. поэт) назовет Безжалостной красавицей (*La Belle Dame sans mercy*). Тем самым овидиевский сюжет, как и в «Лэ», превращается в куртуазный *exemplum*, но адресован уже не всем влюбленным, а бессердечным дамам:

Dames, cest essample aprenez,
qui vers vos amis mesprenez;
car si vos les laissiez morir,
Dex le vos savra bien merir [38, p. 47].

(Дамы, что небрежете своими возлюбленными, усвойте этот пример; ибо Бог сумеет воздать вам по заслугам, если позволите вы им умереть.)

Попыткой разрешить эту функциональную двойственность «куртуазной» фигуры Нарцисса (безнадежно влюбленный / неприступная дама), заменившую отчетливый гомосексуальный мотив у Овидия, можно считать толкования мифа у Эврара де Конти в «Морализованных любовных шахматах» (*Livre des Eschez amoureux moralisés*, ок. 1405). Эврар в своем эклектичном толковании — где, как пишет М. Же, «через сопряжения идей, аналогии, деривации по метонимии или синекдохе накапливаются все возможные смыслы» комментируемых предметов [20, p. 256] (ср.: [28, p. 117 sq.]), —

приводит несколько трактовок этой фигуры, от красавца, наказанного за безразличие к Амуру, до безутешной жертвы равнодушной к нему девицы (*jouvencele*) и, наконец, юноши, одержимого безумной любовью. Последний мотив восходит, по-видимому, к «Описанию Эллады» Павсания (9.31.7–9): согласно Павсанию, у Нарцисса была сестра-близнец, которую он страстно любил; после ее кончины юноша бесконечно созерцал в источнике ее облик, тождественный собственному. У Эврара де Конти Нарцисс не в силах оторваться от видения любимой девушки, неотличимой от него самого, «ибо женщина есть как бы образ и подобие мужчины» (*la femme est aussi come le ymage et la similitude de l'homme*) [36, p. 592]. Иными словами, Нарцисс «становится мужским двойником Эхо» [3, p. 8], а его участь, как и в «Лэ», служит предостережением от неразумной страсти.

Все основные элементы куртуазной трактовки присутствуют в переложении мифа, включенном в сборник новелл «Любовные истории», который был выпущен в начале 1540-х гг. сначала в Лионе (Франсуа Жюстом и Дени де Арси), затем в Париже (Дени Жано) под именем Жанны Флор[1]. Как и все новеллы книги, новелла о Нарциссе служит примером кары, постигающей тех, кто отвергает власть Амура:

> Mais qui ne porroit a la verite faire plus de foy que le beau fils de Cephisus? lequel de tant qu'il fut envers aultruy desdaigneux et dur, d'aultant apres a luy mesmes vint trop a se plaire et contenter. La cause, c'est pource que Amour, soubs l'empire duquel tousjours a despleu la cruaulté et orgueil, de tant qu'il congnoist grand le peche de celluy qui l'offence, d'aultant use il contre luy d'une plus aspre et dolente pugnition [37, Fol. Fiij v°].
>
> (Но, воистину, кто более достоин веры, нежели прекрасный сын Кефиса? каковой столь же с другими был презрителен и неприступен, сколь самому себе излишне нравился и собою был доволен. Ибо Амур, во владениях коего всегда порицалась жестокость и гордыня, узнав, сколь велик грех того, кто оскорбляет его, столь же тяжкую и мучительную кару на него налагает.)

Увещевания кружка рассказчиц в сборнике обращены к одной из присутствующих, даме Себиль, которая отрицает всевластие любви (сама

1 О запутанной хронологии изданий «Любовных рассказов» и их первом издании, озаглавленном «Кара за презрение к Амуру», см.: [23; 22; 5; 30].

она в беседе не участвует). Таким образом, история Нарцисса, как и в «Романе о Розе», призвана служить назиданием именно для безжалостных дам. Завершив печальную историю, дама Минерва обращается к своим товаркам:

> Ne vueillez donc despriser le feu amoureuz si vous estes saiges que telle fin ou plus malheureuse ne vous advienne... [37, Fol. Hij v°].
>
> (Не презирайте же любовный пламень, коли вы разумны, дабы не постигла вас такая или еще более несчастная кончина...)

Как и в других куртуазных трактовках, у Жанны Флор опущены многие детали овидиевского мифа: не упомянуты ни нимфа Лириопа, ни предсказание Тиресия — муки Нарцисса вызваны исключительно местью Амура за страдания влюбленных в него дам. Отсутствует и метаморфоза; рассказ завершается смертью юноши у источника[2]. Однако автор, по-видимому, был хорошо знаком с поэмой Овидия, а сам рассказ предполагает столь же близкое знакомство с ней слушательниц (и читателя). Помимо имени Кефиса, приведенного в начале без пояснений, об этом свидетельствуют почти дословные цитаты, вкрапленные в текст (например, в описании источника, «воды коего никогда не смущали ни дикие звери, ни птицы, никогда не поил в них свой скот пастух»[3]; ср. «Метаморфозы», III, 408–410; анализ подобных цитат см., в частности, в: [7]). Перед нами своего рода гуманистическая игра: в рассказ включаются другие мифы — явиться на свет Нарциссу помогали три Грации; Эхо, следуя за юным охотником, оберегает его от кабанов и медведей, чтобы не пришлось его оплакивать, как Венера Адониса, и т. д., — символы (в прекрасной долине, типичном *locus amœnus*, окружающей источник, растут мирт и лавр, деревья Венеры и Аполлона), а также аллюзии на известные тексты. Так, *le beau crystal*, «прекрасный кристалл» воды, в котором Нарцисс видит свое отражение, явно отсылает к «Роману о Розе», где герою предстают в источнике два магических кристалла, а пас-

2 “A doncques clina le chef Narcissus sobz l’herbe, et la mort luy clouist ses yeulx. En ce point mesdames mourust Narcissus contempteur du sainct Amour” [37, Fol. Hii ro–vo] («Склонилась тогда глава Нарцисса под траву, и смерть смежила глаза его. Так, дамы, умер Нарцисс, хулитель святого Амура»).

3 “...ne ses eaues n’avoient jamais estre troublees par les bestes saulvaiges ne par les oiseaux: ne son bestail n’y avoit jamais abbreve le pasteur” [37, Fol. Giiij vo].

торальная картина жаркого полудня, с уснувшим пастухом и его овцами, с дремлющей природой и бессонной цикадой (*cigalle*), — ко второй эклоге Вергилия[4]. Одновременно автор предельно усиливает главную сквозную тему III Книги «Метаморфоз» — связь зрения и *слова* [4]. Бóльшую часть текста новеллы занимают монологи-ламентации влюбленных дам, надеющихся добиться любви Нарцисса «жалостными мольбами и искусными уговорами» (*avec prieres pitoiables, et persuasions artificielles*), и самого юноши. (Эта подчеркнутая риторичность в обработке сюжета характерна уже для «Лэ» с его долгими жалобами влюбленной Дане, симметричными монологу Нарцисса у источника.) Однако дамы немеют в присутствии красавца, а Эхо, самая «благородная и любезная» (*noble et gentille*) из всех, лишена дара слова из-за гнева Юноны. Именно красноречие выступает главной силой любви: по мнению рассказчицы, не будь Эхо «лишена своего сладкоречия, возможно, достигла бы она услаждения своих любовных желаний»[5]. Роковая кара, настигшая гордеца, превращается в «Любовных рассказах» в драму не сказанного слова.

Еще одна особенность овидиевского сюжета у Жанны Флор — поистине вселенское воздействие красоты Нарцисса, к которому пылают страстью не только множество девиц и стыдливых матрон, но даже реки и светила[6]. В этом смысле любопытную параллель к новелле представляет собой «Поэтическое описание истории прекрасного Нарцисса», которое выпустил в 1550 г. Франсуа Абер[7], поэт из круга Клемана Маро, продолживший перевод «Метаморфоз» после его смерти (Маро успел перевести лишь первые две книги). Стихотворное «Описание» предлагает читателю «истинную» историю Нарцисса, которая изложена самой музой Каллиопой. Нарцисс у Абера приобретает сходство с умирающим и воскресающим божеством, точнее, с Адонисом: сын Земли, решившей в отместку за гибель Титанов породить совершенную красоту, он своим появлением на свет возрождает

4 Цикада эта впоследствии переходит в «Ивняк» (*Saulsay*) Мориса Сэва (1547). См.: [10].

5 “Et ne fut qu’elle estoit <...> privee de sa doulce loquence, possible fut pervenue a la jouissance de ses amoureux desirs” [37, Fol. Fiiij vo].

6 “...les undes des courans fleuves, et les estoilles mesmes se sentoient ardoir petit a petit jusques a ce qu’elles estoient toutes plongees en la flamme amoureuse” [37, Fol. F iiij ro] («...волны текучих рек и сами звезды чувствовали, что начинают пылать понемногу, покуда не охватил их целиком любовный пламень»).

7 М. Молен [25, p. 176, n. 32], вслед за Э. Пико [29, p. 458–459] полагает, что автором «Описания» мог быть поэт из Бордо Жан Рю (Rus), участник «Цветочных игр» в Тулузе.

и обновляет земной мир, едва не погибший за время его вынашивания, а сюжет с Эхо служит лишь прелюдией к (несостоявшейся) любовной истории Нарцисса и Венеры[8]. Весь мир античной мифологии — Плеяды, Ореады, Пан, сатиры, Музы и Грации, девственная Диана, Феб, Паллада, Марс, Юнона и Юпитер — охвачен любовью к неприступному красавцу. В последней попытке отдать юношу во власть Амура Венера взывает к стихии воды (напомним, что у Овидия Нарцисс — сын речного божества) и входит в источник, из которого пьет усталый охотник. Однако даже вода, которой отражение Нарцисса придает несказанную прелесть, не сразу расступается перед богиней, а стрела, наконец настигающая жертву, пропадает втуне: Нарцисс, отвергший Венеру, влюбляется в свое отражение. При этом, несмотря на сходство мотивов (в том числе и мотива всеобщей немоты перед красавцем[9]), мораль рассказа прямо противоположна той, что звучит у Жанны Флор. Нарцисс умирает не потому, что нарушил закон всесильного Амура; напротив, не поддавшись чарам и уловкам богини, он доказал, что «непорочное сердце» (*chaste cueur*) сильнее законов страсти. Его гибель, о которой скорбит даже сама смерть, его метаморфоза и низвержение души в ад, где он, в полном соответствии с поэмой Овидия, продолжает тщетные попытки слиться с собственным зеркальным образом, вызвана неотступным натиском Венеры и ее сына. «Описание» завершается следующим двустишием:

> Venus veut les cœurs surmonter,
> Non les remplir, & contenter [39, p. 39].
> (Венера желает побеждать сердца, но не наполнять и утолять их.)

Автор видит в своей поэме и другой смысл — правда, весьма косвенно связанный с любовной феерией, разворачивающейся в тексте. В посвя-

8 Монолог страдающей богини, чья гордость уязвлена необходимостью открыться юноше, во многом напоминает аналогичные речи царицы Дане из «Лэ о Нарциссе» [39, p. 14; 46, p. 92].

9 “O quantesfois plusieurs ont desiré / Parler à luy: quantesfoys souspiré / Pour son amour? mais celle beauté grande / Les empeschoit de faire leur demande” [39, p. 7] («О, сколько раз многие желали говорить с ним, сколько раз вздыхали о его любви! Но великая сия красота не позволяла им изложить свою просьбу»). Эхо у Абера также утрачивает дар речи не из-за мести Юноны, но из-за отказа Нарцисса.

щении к книге Абер, подчеркивая ее дидактический характер, толкует историю Нарцисса как иллюстрацию к знаменитой максиме из храма Аполлона в Дельфах «познай самого себя»:

> Il en ha beaucoup de telz qui perissent comme Narcisse, pource qu'ilz se voyent, et ne se congnoissent pas. La raison est aveuglee, quand l'appetit gouverne, l'affection est dangereuse qui ne suyt que l'apparence: et les vertus vaincues par le vice sont miserables. Doncques ce que chascun doit le plus appeter, est la notice de l'interieur de soy [39, sine pag.].
>
> (Много есть тех, кто гибнет, как Нарцисс, ибо видят они себя и не узнают. Разум во власти вожделения слепнет, влечение, устремленное лишь на видимость, опасно, а добродетели, побежденные пороком, жалки. Посему более всего должен каждый желать познания себя изнутри.)

Еще в одном, более раннем переложении овидиевской «басни», вошедшем в поэтический сборник «Молодость Отвергнутого радостью» (1541), Абер, сжато излагая историю Нарцисса в соответствии с текстом Овидия, также наделяет ее морально-дидактическим смыслом (*sens moral*), но иным:

> Voila comment à Narcissus est pris
> Pour s'aymer trop, crains donc que tu luy semble
> De corps mortel, ne soys si fort surpris,
> Que d'avec Dieu l'esprit se desassemble [40, f. 111 v°].
>
> (Вот как попался Нарцисс из-за того, что слишком себя любил; бойся походить на него, не будь настолько поражен смертным телом, что дух твой придет в разлад с Богом.)

Как мы видим, обе эти трактовки, как философская, так и религиозная, далеки от куртуазной идеи о всевластии Амура. Они опираются на устойчивую, доминирующую во Франции на протяжении всего Средневековья традицию морально-аллегорического толкования античных авторов. Смысл его, неоднократно сформулированный в трактатах (включая «Генеалогию языческих богов» Боккаччо), прологах, посвящениях и иных паратекстах, кратко и точно выразил еще один переводчик «Метаморфоз»

XVI в., поэт и гуманист Бартелеми Ано. В «Приготовлении пути к чтению и разумению Метаморфозы Овидия и всех сочинителей поэтических басен» (*Preparation de voie à la lecture, et intelligence de la Metamorphose d'Ovide, et de tous les Poëtes fabuleux*), которым открывается выпущенный им в Лионе в 1556 г. перевод третьей книги Овидиевой поэмы (вместе с двумя первыми в переводе Маро), он объясняет, что древний вымысел (*fabula*) есть покров (*involucrum*), под которым кроется божественная мудрость:

> Ainsi les bons, et anciens Poëtes qui estoient estimez divins et Prophetes ont couvert les nobles ars, la Philosophie et le Theologie antique (c'est la naturelle cognoissance de Dieu par ses effectz) soubz mythologies, et specieux miracles de fables escriptes én style plus hault monté que la pedestre, et simple prose des Philosophes, en parolle nombreuse de beaux vers mesurez, en forme de parler riche, et aornée de toutes figures, et couleurs. Soubz telle fabuleuse escorce couvrant verité et sapience laissans la noix à casser, et le noyau à cercher et gouster aux excellens et divins espritz [33, sine pag.].
>
> (Поэтому добрые древние поэты, которых считали божественными пророками, скрыли благородные искусства, древнюю философию и теологию — то есть естественное познание Бога по творениям его, — под мифами и прекрасными с виду чудесами, описанными в баснях более высоким стилем, нежели приземленная и простая проза философов, во многих размеренных стихах, пышных оборотах, украшенных всеми <стилистическими> фигурами и красками. Покрыв такой вымышленной скорлупой истину и мудрость, позволив расколоть орех и искать и вкушать ядро его умам отменным и божественным.)

Традиция аллегорического толкования Овидия восходит во Франции к XII в., к «Аллегориям» Арнульфа Орлеанского, который, сочетая приемы комментария Псевдо-Лактанция с идеями Фульгенция и ватиканских мифографов, впервые обосновал достоинство античных языческих «басен» наличием в них сокровенного христианского смысла [15][10]. В рам-

10 Насыщенный обзор изданных к сегодняшнему дню средневековых комментариев к «Метаморфозам» можно найти, в частности, в предисловии М. Поссамаи-Перес и И. Сальво-Гарсиа к сборнику статей о средневековой рецепции Овидия в романских странах: [26, p. 13–20].

ках этой традиции фигуры Нарцисса и Эхо приобретают устойчивое значение (*senefiance*), отчасти варьирующееся у конкретных комментаторов. Если у Арнульфа герой Овидия предстает как воплощение высокомерия (*arrogantia*), или гордыни, а Эхо означает «доброе имя» (*hominis bona fama*) [31, p. 205–208], то у Иоанна Гарландского или Пьера Берсюира интерпретация мифа сближается скорее с «Эннеадами» Плотина (I, 6 «О прекрасном»), где упор сделан на пристрастии гордыни к земным благам: Нарцисс, влюбленный в свою телесную оболочку, презирает духовное начало [26]. Этот второй вариант толкования приведен в стихотворном «Морализованном Овидии» начала XIV в., первом полном переводе «Метаморфоз» на французский язык, и в прозаическом «Морализованном Овидии» XV в., изданном в 1484 г. с комментариями Пьера Берсюира либрарием и печатником из Брюгге Коларом Мансьоном и перепечатанном в 1493 г. парижским либрарием Антуаном Вераром под названием «Библия поэтов» (*La Bible des poëtes*). В 1532 г. тот же текст, но без вераровской велени, роскошных иллюстраций — и без аллегорий Берсюира, вышел из типографии лионского печатника Ромена Морена под заглавием «Великий Олимп поэтических историй Князя поэтов Овидия Назона в его Метаморфозе…» (*Le Grand Olympe des Histoires poëtiques du Prince de poësie Ovide Naso en sa Metamorhose…*).

Фигура Нарцисса в «Библии поэтов» означает «безумцев, гордых обильными земными благами, что любуются собой в лживой суетности этого мира, каковой опьяняет их и ввергает в неистовство мучительного пития, и чем более они пьют, тем сильнее в тоске жаждут»[11]. Тот же смысл вкладывает в нее и Франсуа Абер в переложении 1541 г. Таким образом, на протяжении четырех столетий Нарцисс предстает символом гордыни, погрязшей в земных благах.

Эта однозначность овидиевского героя в традиции аллегорического комментария имеет одно важное следствие. Поскольку Нарцисс, как и другие персонажи «Метаморфоз», наделяется своим особым значением, которое никак не соотнесено с поэмой в целом, единство античной «басни» распадается. «Перед нами подход, отдающий предпочтение читабельности *materia* (разрозненных элементов, образующих произведение) за

11 "…les folz orgueilleux des biens temporelz habondans qui se mirent dedens les faulses vanitez de ce monde qui les enyvre & plonge en forcennerie de douloureux buvrage du quel qui plus en boit & plus a soif angoisseux…" [35, f. XXXII ro].

счет *opus* (сочетания этих элементов внутри целого). Текст тем самым становится набором басен и одновременно примеров и апологов» [6]. Поэма Овидия превращается во множество мелких фрагментов, которые если и обретают новое единство, то лишь за счет единой позиции комментатора, как в стихотворном «Морализованном Овидии». «Басня» функционирует как *перечень* персонажей и предметов, способных интегрироваться в самые разнообразные тексты, от проповедей до любовной лирики. Место и роль перечней в средневековой словесности были исследованы, в частности, в работах М. Же, которая связывает торжество «списочной поэтики» не только с эстетикой фрагментарности, но и с дидактическим измерением произведений [19, chap. I]. Применительно к Овидию начало подобным спискам в Средние века было положено, по-видимому, первым разделом — следующим сразу за «Прологом», — “Ovidius moralizatus” Пьера Берсюира, «О внешнем облике и значении богов» (*De formis figurisque deorum*), где содержится перечень морализованных описаний пяти языческих божеств; французский перевод этого трактата вошел в качестве пролога в упомянутое выше издание Колара Мансьона [16; 9].

В силу такой «списочной» фрагментации текста Овидия персонажи античных *fabulae* претерпевают еще одну метаморфозу. Они становятся не только христианскими аллегориями, но и *риторическими фигурами*, которые, с одной стороны, служат в текстах маркерами фикциональности (в широком смысле), а с другой — сообщают этим текстам возвышенный, ученый характер, т. е. включаются в число приемов высокого стиля. В этом качестве они фигурируют в позднесредневековых французских трактатах по искусству поэтического вымысла (*poetrie*). К примеру, в «Красноречивейшей Софии-Мудрости» Жака Леграна (ок. 1400 г.) «Метаморфозы» представлены в виде перечня грехов и добродетелей, где каждому пункту соответствует определенный персонаж и связанный с ним сюжет. Нарцисс, разумеется, фигурирует под рубрикой «Гордыня»:

> Orgueil
>
> Narcisus desprisoit pour sa beauté toutes pucelles et nimphes, mais Echo l’ensuivoit pour son amour avoir, mais il la fuioit; et finalement lassé, but en la fontainne, en la quelle, voiant son ombre, fut si ravi de sa beauté que il peri, et son corps fut mué en fleur, et son ame descendi en enfer [42, p. 165].

(Нарцисс из-за своей красоты презирал всех девиц и нимф, но Эхо преследовала его, дабы добиться его любви, но он бежал от нее; наконец, усталый, стал пить из источника, в коем увидел свою тень, и так был околдован собственной красотой, что погиб, и тело его превратилось в цветок, а душа низверглась в ад.)

В этом синопсисе, сохраняющем почти все ключевые элементы истории Нарцисса (красота юноши, отвергнутая Эхо, источник-зеркало, метаморфоза, низвержение в Аид-ад), есть один значимый пропуск: отсутствует мотив кары. Главный из смертных грехов не требует вмешательства высших сил (ни Бога, ни Амура), гибельность заключена в нем самом. Жаку Леграну достаточно лишь обозначить *senefiance* мифологического персонажа и сюжета и задать соответствующую топику, подлежащую дальнейшей поэтической (в широком смысле) обработке.

Следует отметить, что процесс «риторизации» персонажей «Метаморфоз» охватывает обе обозначенные нами традиции толкования — и морально-аллегорическую, и куртуазную. Так, в анонимном трактате первой трети XV в. «Правила второй риторики», где сюжет о Нарциссе изложен в духе «Лэ» и «Романа о Розе», герой предстает «горделивым королем» (*le roy orgueilleux*), однако гордыня его нигде не трактуется как христианский грех: пересказ мифа лежит целиком в плоскости античной *fabula*, где приговор выносят боги Олимпа [41, p. 42].

Помимо этого «Метаморфозы» служили неиссякаемым источником для средневековых флорилегиев и энциклопедий, составление которых требовало «расчленить текст, то есть лишить его структуры, убрать его нарративную составляющую и любые отсылочные элементы, дабы извлечь из него серию отрывков, выполняющих функцию афоризма» [8, p. 257]. Смысл отрывков при этом не только становится универсальным, но и ощутимо меняется. М. Каванья, анализируя французский перевод «Исторического зерцала» Винцента из Бове, выполненный в конце XIV в. Жаном де Винье, обращает внимание на тот факт, что в энциклопедию Винцента включено всего три полустишия из III книги «Метаморфоз», причем два из них почерпнуты из мифа о Нарциссе. Фрагмент *inopem me copia fecit*, взятый из жалоб юноши перед смертью (Мет. III, 466), Жан де Винье переводит как *habondance me fist povre* («изобилие сделало меня бедным»). Если у

Овидия «слово *copia* отсылает к физическим качествам Нарцисса, т. е. к его красоте, то в контексте энциклопедии *copia / habondance* означает скорее материальное богатство. <…> Сентенция очевидным образом истолкована как осуждение преходящих земных благ» [8, p. 288]. Интересно, что эту сентенцию практически дословно воспроизводит в своем переводе III книги Овидия Бартелеми Ано, вкладывая в уста Нарцисса фразу “Trop abonder me faict povre sentir” («От излишнего изобилия чувствую я себя бедным») и подкрепляя ее дидактический смысл глоссой “Redondance nuyct” («Излишество пагубно») [33, p. 239]. Значения, закрепившиеся в Средние века не только за персонажами, но и за мельчайшими фрагментами «Метаморфоз», отзываются в ренессансных переводах поэмы, которые по замыслу их авторов призваны представить читателю текст Овидия, избавленный от позднейших наслоений и трактовок.

В «Приготовлении пути…» Ано не слишком лестно отзывается о предшественниках (кроме Маро), перелагавших «Метаморфозы» на народный язык, прежде всего из-за их неуместных комментариев. Упомянув, в частности, перевод поэмы Никколо ди Агостини, он добавляет, что итальянец «истолковал ее в моральных аллегориях по своей прихоти»[12], а французский «Великий Олимп» (т. е. перепечатка «Библии поэтов»), по его словам, ее исказил и «обезобразил» (*defigurée*). Сам поэт-гуманист сопровождает перевод короткими глоссами-маргиналиями, призванными облегчить читателю понимание текста. Иногда его глоссы носят энциклопедический характер — например, Ано поясняет, что «отраженный звук часто бывает в уединенных местах, где нет ни движения, ни ощущений», отвергнутая Нарциссом Эхо уходит в пещеры, ибо «эхо звучит в местах с пустотами», а иссохла она потому, что «страдание язвит и сушит телесную субстанцию»[13], — иногда выделяют фигуры речи (об авторском обращении к обманувшемуся Нарциссу: «апострофа от лица стороннего советчика»[14]; Эхо повторяет «увы» Нарцис-

12 “…l’a interpretée en Allegories morales à sa phantasie” [33, sine pag.]. Никколо ди Агостини, сопроводивший свой стихотворный перевод прозаическими «аллегориями», трактует метаморфозу Нарцисса, несколько изменив средневековую традицию: Нарцисс есть некий знаменитый человек (uomo famoso), так влюбившийся в себя из-за своей добродетели, что утратил ее, словно увядший цветок (come un languido fiore) [47, f. 30].

13 “La resonnance reverberée est frequente es lieux solitaires, et ou n’est mouvement ne sentiment” [34, p. 229]; “Echo resonne es lieux caverneux” [33, p. 232]; “Cure mange et deseche la substance du corps” [33, p. 232].

14 “Apostrophe dans la personne d’un tiers admonnesteur” [33, p. 236].

са: «одно и то же слово употребляется в двух пониманиях»[15]), иногда близки к рубрикам. Но большинство глосс представляют собой афоризмы («голос есть незримое тело»[16]) либо моральные сентенции («грех влечет подобную себе кару»[17], «незнание самого себя рождает напрасную славу»[18]). Иными словами, переводчик, отвергая средневековые христианские аллегории, вызывавшие негодование гуманистов [13; 18, p. 33–41], продолжает традицию флорилегиев и энциклопедий — традицию, которая в начале столетия получила новую опору в латинском комментарии венецианца Рафаэля Регия, полагавшего, что «тот, кто хорошо понял “Метаморфозы” Овидия, с легкостью сможет постигнуть все науки и не встретит затруднений почти ни в каких вымыслах поэтов»[19]. В «Приготовлении пути» Ано, рассуждая о потаенных смыслах овидиевских «басен», рассуждает об аллегориях «естественных» (отождествление богов со стихиями), исторических (описание реальных лиц под видом мифологических персонажей), философских, моральных, и приводит целый список античных и новых авторов, знакомство с которыми необходимо для постижения смысла поэмы [17, p. 274–278]. Его собственные глоссы не самодостаточны: они отсылают к обширному контексту гуманистического знания и, следовательно, рассчитаны на столь же образованного читателя.

Но этим дело не ограничивается. Глоссы имеют еще один образец — «Эмблемы» Андреа Альчиато, перевод которых Ано выпустил в Лионе в 1549 г. Увидев в труде итальянца буквальную реализацию принципа *ut pictura poesis*, он попытался создать аналогичный синтез изображения и слова в своем сборнике «Поэтическое воображение» (или, точнее, «Поэтическая изобразительность»; в том же году вышел его латинский вариант, “Picta poesis”). Титульная страница книги украшена переводом знаменитой цитаты из Горация: «Поэзия подобна живописи» (*La Poésie est comme la*

15 “Mesme parolle en deux ententes rapportée” [33, p. 242].
16 “La voix est corps invisible” [33, p. 232].
17 “Pareille pene suyct le peché” [33, p. 233].
18 “Mescognoissance de soy mesme cause vaine gloire” [33, p. 236].
19 “…ut cui Ovidii Metamorphosis bene percepta sit, facillimum ad omnes disciplinas aditum habiturus, neque difficultatis quicquam in ullo fere poeticorum operum inventurus esse videatur” [45, p. XXIV]. «Метаморфозы» с комментариями Рафаэля Регия, впервые увидевшие свет в 1493 г., были переизданы ведущими печатниками-гуманистами, в том числе Иодоком Бадием и Альдом Мануцием, и пользовались огромной популярностью на протяжении всего столетия.

pincture). Сборник состоит из переложений отрывков из античных авторов, оформленных как эмблемы: вверху дается девиз, нередко в виде сентенции, под ним — гравюра[20] (*symbolon*) и пояснительные стихи (*subscriptio*). Имеется в нем и эмблема о Нарциссе, «Источник пагубного зеркала. Любовь к самому себе» (*La fontaine du miroir perilleux. Amour de soy mesme*):

Narcis ayant sa beauté veue en l'eau,
Fut amoureux de soy, tant se vit beau.
Et desprisant tous autres, nul n'ayma
Fors que soy mesme, et en soy s'enflamma.
D'onc peu à peu languissant, d'estre ainsi
Sans jouissance aimant, devint transi.
Tant qu'en perdant sentiment par stupeur,
Fondit du tout, et fut changé en fleur.
O JEUNES GENS, de la vous retirez.
Et en telle eau jamais ne vous mirez.
Celle Fontaine est l'AMOUR DE SOY MESME.
Où qui se mire, autre que soy il n'ayme.
De soy pourtant cognoissance n'ayant
Tant qu'a la fin en devient au neant [32, p. 66].

(Нарцисс, увидев красоту свою в воде, / Влюбился в себя — таким показался он себе красавцем. / И, презрев всех прочих, никого не любил, / Кроме себя, и к себе воспылал. / Мало-помалу он чахнул, ибо / Любил без наслаждения, и умер. / Утратив чувства в оцепенении, / Истаял совсем и превратился в цветок. / О юноши, бегите оттуда, / И никогда не глядитесь в такую воду. / Сей источник есть самовлюбленность. / Кто в нее глядится, никого, кроме себя, не любит. / Однако сам себя не знает, / И в конце концов обращается в ничто.)

Трактовка фигуры Нарцисса, как мы видим, близка к тому «познай самого себя», каким предваряет свое «Поэтическое описание истории Нарцисса» Франсуа Абер (но не к средневековому *senefiance* персонажа

20 Гравюры были выполнены Пьером Эскрайхом (Eskreich), он же Пьер Ваза, для издания первых трех книг «Метаморфоз» в переводах Маро и Ано. Тому же граверу принадлежат изображения в переводе «Эмблем» Альчиато. См.: [11].

как символа гордыни). Интереснее, однако, другое: цитаты из этой эмблемы — толкование источника, мотив оцепенения чувств[21], как и главная тема, самопознание, — переходят из «Поэтического воображения» в глоссы Ано к переводу III книги Овидия. Как пишет Ж.-К. Муазан в предисловии к критическому изданию перевода Маро и Ано, последний, «не отказываясь целиком от жанровых форм, в которых он выступает (либо эмблема, либо глосса), словно стремится сблизить их, совместить в пространстве, не относящемся полностью ни к комментарию, ни к эмблеме, — в пространстве, которое образует в известном смысле его собственный голос» [34, p. XII]. Круг авторов, знакомства с которыми переводчик требует от читателя и который образует у него интертекст поэмы Овидия, включает и собственные сочинения Ано: глоссы-сентенции служат неявными отсылками к ним [24].

Однако эмблематическая трактовка овидиевских сюжетов и героев, в том числе Нарцисса, предполагает особую функцию изображения, отличную от функций миниатюр в средневековых манускриптах (см., например, анализ иллюстраций в лионской рукописи «Морализованного Овидия» начала XV в. в статье: [12]) или гравюр в ренессансных изданиях «Метаморфоз». В отличие, например, от «Великого Олимпа», в котором многие гравюры взяты из издания «Энеиды» и где, по верному замечанию Г. Амьель, иллюстрации расположены в основном произвольно, так что «слабая связь между изображением и текстом затемняет целое <…> и зрительный образ остается бедным родственником языка» [2, p. 283], эмблема Нарцисса в «Поэтическом воображении» демонстрирует тесную корреляцию гравюры и стихотворной подписи. *Symbolon* и *subscriptio* образуют неразрывную пару. Изображение фиксирует только те элементы, которые присутствуют в стихах[22], — бьющий из скалы источник, склонившуюся над ним фигуру юноши, лицо в водном зеркале, поникший цветок на переднем плане. При этом гравюра несет дополнительную нагрузку. Архетипический образ *Narcisse à la fontaine*, известный по средневековым миниатюрам, ренессансным изданиям и даже шпалерам, замещает *текст*, комментарием к которому служат стихи. Но заключенная в ней отсылка неоднозначна: одинокая фигура

21 Глосса к сцене гибели Нарцисса: “Stupeur & faulte de sens jusque a la mort, par amour de soy mesme, & oultrecuydance” [33, p. 245] («Оцепенение и бесчувствие вплоть до смерти из любви к себе и самоуверенности»).

22 Верно и обратное утверждение, учитывая, что отправной точкой для эмблем Ано послужили, по его признанию, именно гравюры Пьера Вазы. См. об этом: [1, p. 285].

у источника равным образом может подразумевать как «Метаморфозы», так и «Роман о Розе» (тем более что в девиз автор выносит не Нарцисса, а источник), и *subscriptio* ничем не помогает читателю сделать выбор. Перед нами, с одной стороны, полностью отделенный от поэтической ткани персонаж-символ, принадлежащий к традиции «списочных» толкований Овидия (не случайно в эмблеме отсутствует какое-либо упоминание Эхо), а с другой — «метафора, излучающая различные темы» [2, p. 288] и оставляющая право истолкования за читателем.

Наконец, еще в одной книге эмблем, «Метаморфоза Овидия в картинах», вышедшей из печатни Жана де Турна в 1557 г.[23], изображение берет на себя новую функцию. Эмблема Нарцисса здесь имеет девиз «Нарцисс, влюбленный в собственную красоту» (*Narcisse espris de sa propre beauté*) [44, sine pag.], а в ее подписи моральная аллегория (источник = самовлюбленность) и мотив самопознания из «Поэтического воображения» сменяются мотивом «справедливой кары» (*juste vengeance*). Архетипическая гравюра Б. Саломона отличается более выраженным античным колоритом, но воспроизводит те же элементы, что и гравюра Пьера Вазы, — за исключением цветка: метаморфоза в *subscriptio* не упомянута. Однако в контексте книги *овидиевских* эмблем она служит аллюзией на *весь* сюжет мифа, предоставляя читателю возможность вспомнить его целиком, включая и подразумеваемую метаморфозу. А поскольку последовательность эмблем в «Овидии в картинах» воспроизводит порядок книг «Метаморфоз», гравюры восстанавливают то — уничтоженное «списочной» поэтикой — *dispositio*, в котором видели главное достоинство поэмы Клеман Маро или Жак Пелетье, писавший в своем «Поэтическом искусстве» (1555), что Овидий «изобрел способ связать вместе столько различных Басен и отвести каждой из них столь подходящее место, что кажется это непрерывным повествованием»[24].

***

Таким образом, анализ интерпретаций мифа о Нарциссе в первой половине XVI в. показывает, что французская словесность этого периода

23 Гравюры к этому лионскому изданию выполнены Бернаром Саломоном и впоследствии использовались в перепечатках перевода «Метаморфоз» Франсуа Абера [6]; текст эмблем атрибутируется Бартелеми Ано [1, p. 232].

24 “...Il à invantè la maniere de lier tant de diverses Fables ansamble, e de donner a toutes leur place si propre, qu’il samble que ce soèt une narracion perpetuele” [48, p. 21].

продолжает обе средневековые традиции толкования «Метаморфоз» — как куртуазную, так и морально-аллегорическую. Общей чертой обеих традиций можно считать фрагментацию *perpetuum carmen* Овидия: куртуазной интерпретации подвергаются преимущественно отдельные сюжеты поэмы, тогда как аллегорическая трактовка превращает ее в перечень символических персонажей, наделенных собственным устойчивым смыслом, а также в набор дидактических сентенций универсального характера. Отказ от христианских аллегорий под влиянием гуманизма приводит не только к созданию первых не морализованных переводов «Метаморфоз» (К. Маро, Ф. Абера, Б. Ано), но и к трансформации самих принципов комментирования овидиевских «басен». Обширные аллегорические толкования, которые сопровождают каждый эпизод «Метаморфоз», раскрывая божественную истину, скрытую в нем под покровом вымысла (как в «Библии поэтов» А. Верара), у Б. Ано уступают место кратким «светским» глоссам, наследницам флорилегиев и средневековых энциклопедий; однако, в отличие от последних, эти глоссы предполагают активное «соучастие читателя в конструировании смысла» [18, p. 41] поэмы. Наконец, «списочная» интерпретация «Метаморфоз» находит продолжение в жанре эмблемы, приобретая в нем новую, неожиданную функцию: «Овидий в картинах», предельное воплощение фрагментации, благодаря расположению эмблем восстанавливает единство и связность овидиевского повествования, вынесенного за пределы книги.

References

Исследования / Studies

1 Amielle, Ghislaine. *Recherches sur des traductions françaises des* Métamorphoses *d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle*. Paris, J. Touzot, 1989. 381 p. (In French)

2 Amielle, Ghislaine. "Traduction picturale et traduction littéraire des *Métamorphoses* d'Ovide, en France, à la Renaissance." *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, no. 3, 1989, pp. 280–293. DOI: https://doi.org/10.3406/bude.1989.1406 (In French)

3 Baumgartner, Emmanuèle. "Narcisse à la fontaine: du 'conte' à l''exemple'." *Cahiers de recherches médiévales*, no. 9, 2022. Available at: http://journals.openedition.org/crm/70 (Accessed 10 May 2023). DOI: https://doi.org/10.4000/crm.70 (In French)

4 Brillet-Dubois, Pascale. "Le Narcisse d'Ovide: jeux de regards et de voix." *Textures*, no. 9, 2003, pp. 3–23. (In French)

5 Brot, Clément. "Quand la 'presse' écrit: l'officine lyonnaise de Denis de Harsy, imprimeur-libraire à la marque de Dédale." Keller-Rahbé, Edwige, éditeur. *Les arrière-boutiques de la littérature. Auteurs et imprimeurs-libraires aux XVI^e et XVII^e siècles.* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, pp. 23–35. (In French)

6 Busca, Maurizio. "La mise en recueil des *Métamorphoses* d'Ovide aux XVI^e et XVII^e siècles en France." *Pratiques et formes littéraires*, no. 17, 2020. Available at: https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=199 (Accessed 10 May 2023). DOI: 10.35562/pfl.199 (In French)

7 Campanini Catani, Magda. "Les *Contes amoureux* de Jeanne Flore: notes pour une étude intertextuelle." Desrosiers-Bonin, Diane, et Eliane Viennot, éditeurs. *Actualité de Jeanne Flore. Dix-sept études.* Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 127–143. (In French)

8 Cavagna, Mattia. "Ovide compilé, entre florilège et encyclopédie. Une approche analytique." Baker, Craig, Mattia Cavagna, et Elisa Guadagnini, éditeurs. *Traire de latin et espondre. Etudes sur la réception médiévale d'Ovide*. Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 257–289. (In French)

9 Cerrito, Stefania. "'La forme et figure de ceulx et celles que les Anciens cuiderent estre dieux': le 'De formis figurisque deorum' de Pierre Bersuire traduit en français." *Studi Francesi*, no. 192 (LXIV, III), 2020, pp. 522–529. DOI: https://doi.org/10.4000/studifrancesi.41623 (In French)

10 Clément, Michèle. "Scève et Politien ou comment réinventer l'églogue française: *Saulsaye* et la silve *Rusticus*." *Réforme, Humanisme, Renaissance*, no. 75, 2012, pp. 173–190. DOI: https://doi.org/10.3406/rhren.2012.3189 (In French)

11 Cornilliat, François. "De l'usage des images muettes: *Imagination Poétique* de Barthélémy Aneau." *L'Esprit Créateur*, vol. 28, no. 2, 1988, pp. 78–88. (In French)

12 Drobinsky, Julia. "La narration iconographique dans l'*Ovide moralisé* de Lyon (BM, Ms. 742)." *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 223–262. (In French)

13 Engels, Joseph. "Les commentaires d'Ovide au XVI[e] siècle." *Vivarium*, vol. 12, no. 1, 1974, pp. 3–13. (In French)

14 Frappier, Jean. "Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève." *Cahiers de l'Association internationale des* études *françaises*, no. 11, 1959, pp. 134–158. (In French)

15 Fritz, Jean-Marie, et Cristina Noacco. "Lire Ovide au XII[e] siècle: Arnoul d'Orléans, commentateur des *Métamorphoses*." *Anabases*, no. 29, 2019. Available at: http://journals.openedition.org/anabases/8992 (Accessed 10 May 2023). DOI: https://doi.org/10.4000/anabases.8992 (In French)

16 Ghisalberti, Fausto. "L'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire." *Studi romanzi*, no. 23, 1933, pp. 5–136. (In Italian)

17 Hansen, Inès. "De l'*Ovide moralisé* à l'*Ovide figuré*. Observations sur les premiers imprimés des *Métamorphoses* françaises." Biancardi, Simone, Prunelle Deleville, Francesco Montorsi, et Marylène Possamaï-Pérez, éditeurs. *Ovidius explanatus. Traduire et commenter les* Métamorphoses *au Moyen Âge*. Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 259–285. (In French)

18 Jeanneret, Michel. "Avatars de la lecture, avènement du lecteur à la Renaissance." Reeser, Todd, et David LaGuardia, éditeurs. *Théories critiques et littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à L. Kritzman*. Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 33–48. (In French)

19 Jeay, Madeleine. *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe–XVe siècles)*. Genève, Droz, 2006. 552 p. (In French)

20 Jeay, Madeleine. "Entre encyclopédie et récit: dans la mouvance du *Roman de la Rose*, le *Livre des échecs amoureux* d'Evrard de Conty." *Cahiers de recherches médiévales*, no. 18, 2009, pp. 253–261. DOI: https://doi.org/10.4000/crm.11706 (In French)

21 Jung, Marc-René. "Ovide Metamorphose en prose (Bruges, vers 1475)." Thiry, Claude, éditeur. *"A l'heure encore de mon escrire." Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire*. Louvain, Lettres Romanes, 1997, pp. 99–115. (In French)

22 Kaji, Yoshihiro. "Étude sur les Comptes Amoureux (2): Recherche de la date de publication des *Comtes Amoureux* portant la marque d'Icare, plus précisément la marque de Dédale, comme l'indique Rawles." *Gallia. Bulletin de la Société de langue et de littérature française de l'Université d'Osaka*, no. 43, 2004, pp. 1–7. (In French)

23 Kemp, William. "Denys de Harsy et François Juste vers 1540: de la *Pugnition de l'Amour contempné* aux *Comptes amoureux*?" Desrosiers-Bonin, Diane, et Eliane Viennot, éditeurs. *Actualité de Jeanne Flore. Dix-sept études*. Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 269–291. (In French)

24 Malenfant, Marie-Claire, et Jean-Claude Moisan. "Aneau, des *Emblèmes* d'Alciat et de l'*Imagination Poétique* aux *Métamorphoses* d'Ovide: pratique d'un commentaire."

Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, vol. 17, no. 1, 1993, pp. 35–52. (In French)

25 Molins, Marine. “Les desseins de François Habert et la situation de sa traduction des *Métamorphoses* dans la compétition poétique du milieu du XVI[e] siècle.” Petey-Girard, Bruno, éditeur. *François Habert, poète français (1508?–1562?)*. Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 167–182. (In French)

26 Noacco, Cristina. “L’orgueil et la métamorphose.” Possamaï-Pérez, Marylène, éditeur. *Nouvelles études sur Ovide moralisé*. Paris, Honoré Champion, 2009, pp. 99–119. (In French)

27 Possamaï-Perez, Marylène, et Irene Salvo García, Possamaï-Pérez, Marylène, éditeurs. “Ovide dans la Romania médiévale.” *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, no. 41 (1), 2021, pp. 13–180. (In French)

28 Pairet, Ana. *Les Mutacions des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*. Paris, Honoré Champion, 2002. 197 p. (In French)

29 Picot, Emile. *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild*, vol. 1. Paris, Damascène Morgand, 1884. xx, 672 p. (In French)

30 Reynolds-Cornell, Régine. “De *La Pugnition* aux *Contes Amoureux*, ou la transformation de Jeanne Flore.” *Seizième siècle*, no. 7, 2011, pp. 159–170. (In French)

31 Romaggi, Magali. *La figure de Narcisse dans la littérature et la pensée médiévale*. Paris, Classiques Garnier, 2022. 566 p. (In French)

Источники / Sources

32 Aneau, Barthélemy. *Imagination poetique, traduicte en vers François des Latins, & Grecz, par l'auteur mesme, d'iceux*. Lyon, Macé Bonhomme, 1552. 159 p. (In French)

33 Aneau, Barthélemy. *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide,* Traduictz en vers François, Le premier & second par Cl. Marot, le Tiers par B. Aneau. Mythologizez par Allegories Historiales, Naturelles & Moralles, recueillies des bons Autheurs Grecz & Latins, sur toutes les fables, & sentences, illustrez de figures & images convenantes. Lyon, Guillaume Roville, 1556. Sign. a–c, A–S. (In French)

34 Aneau, Barthélemy. *Les trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, éd. J.-Cl. Moisan. Paris, Honoré Champion, 1997. 480 p. (In French)

35 *La Bible des poetes. Methamorphose. Nouvellement imprime a Paris.* [Paris, Antoine Vérard, 1493]. 24, CLXXXIV (i. e. 185), 1 bl. f. (sig. A–C8 a–x8 y–z6 *6). (In French)

36 Évrart de Conty. *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. F. Guichard-Tesson, B. Roy. Montréal, CERES, 1993. LXXIV, 828 p. (In French)

37 Flore, Jeanne. *La Pugnition de l'Amour contempne, extraict de l'Amour fatal de madame Jane Flore*. Lyon, François Juste, 1540. Sign. A–I. (In French)

38 Guillaume de Lorris, et Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*, vol. 1, publ. par F. Lecoy. Paris, Honoré Champion, 1973. 199 p. (In French)

39 Habert, François. *Description poetique de l'Histoire du beau Narcissus*. Lyon, Balthazar Arnoullet, 1550. 39 p. (In French)

40 Habert, François. *La jeunesse du Banny de lyesse, escollier, estudiant à Tholose: en laquelle est contenu ce qui est en la paige sequente...* Paris, Denis Janot, 1541. 226 p. (In French)

41 Langlois, Ernest. *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris, Imprimerie nationale, 1902. LXXXVIII, 498 p. (In French)

42 Legrand, Jacques. *Archiloge Sophie. Livre de bonnes meurs*, éd. critique avec introd., notes et index par E. Beltran. Paris, Honoré Champion, 1986. 431 p. (In French)

43 Marot, Clément. *Le Temple de Cupido faict & compose par Maistre Clement Marot facteur de la Royne*. Paris, [S. n.], 1532. [12] f. Sign. A–C4. (In French)

44 *La Metamorphose d'Ovide figuree*. Lyon, Jan de Tournes, 1557. Sign. A–M. [91 p.] (In French)

45 *Metamorphoseon*, Libri quindecim, cum Commentariis Raphaelis Regii. Adjectis etiam Annotationibus Iacobi Micylli nunc primum in lucem editis cum locupletissimo praeterea in haec omnia indice. Basel, [S. n.], 1543. [26], 355, [5] p. (In Latin)

46 *Narcisse. Conte ovidien du XII^e siècle*, èd. critique par M. Thiry-Stassin et M. Tyssens. Paris, Les Belles Lettres, 1976. 177 p. (In French)

47 Niccolo di Agostini. *Di Ovido le Metamorphosi, cioe, Trasmutationi*. Venezia, Niccolò Zoppino, 1537. Sign. A–Z8 (In Italian)

48 Peletier du Mans, Jacques. *L'Art Poëtique de Jaques Peletier du Mans, departi an deus Livres*. Lyon, Jan de Tournes, & Guil. Cazeau, 1555. 119 p. (In French)

49 Sébillet, Thomas. *Art poetique François. Pour l'instruction dés jeunes studieus, & encor peu avancéz en la Poésie Françoise*. Paris, Gilles Corrozet [et Arnoul l'Angelier], 1548. [8], 79 f. (In French)